



TITLE:

<展評・書評>「線描」の誘惑: ボ
ッティチェリ展、東京都美術館、
2016年1月16日～4月3日

AUTHOR(S):

秦, 明子

CITATION:

秦, 明子. <展評・書評>「線描」の誘惑: ボッティチェリ展、東京都美
術館、2016年1月16日～4月3日. ディアファネース -- 芸術と思想 2016,
3: 105-112

ISSUE DATE:

2016-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/217006>

RIGHT:

「線描」の誘惑

ボッティチェリ展、東京都美術館

2016年1月16日～4月3日

秦 明子

はじめに

本展覧会のフライヤーのひとつ、丸紅所蔵の《美しきシモネッタの肖像》に与えられたキャッチコピーは、〈線の詩人が描いた優美の極み〉。一昨年より、多くのボッティチェリの作品が来日を果たしており、このキャッチコピーは、他のボッティチェリ作品を出品した展覧会と本展覧会との差異を分かりやすく物語るキャッチコピーであると言える。

昨年、東京・渋谷のBunkamuraで開催されたボッティチェリ展（「ボッティチェリとルネサンス——フィレンツェの富と美」2015年3月21日～6月28日）が、フィレンツェ絵画を生み出した、その社会のメカニズムに焦点をあてたものであったのに対して、本展覧会の主眼は、何と言っても、ボッティチェリの絵画を、フィレンツェ絵画の本質をなす^{リアル}線的な〈線描〉という、様式上の特質から改めて見直したことにあると思われる。

ここでは、本展覧会が目的としているだろう、ボッティチェリ作品の〈線的な〉様式をめぐる、その誕生と進化の過程について、展覧会の構成を辿りつつ、以下に若干の所見を述べていきたい。構成は、四つのセクションに分かれており、第一部において「ボッティチェリの時代のフィレンツェ」が紹介され、第二部でフィリッポ・リッピ、第三部でボッティチェリの主要作品に焦点があてられ、最後にボッティチェリの弟子でありライバルであったフィリッピーノ・リッピの作品が紹介される。まさしく「15世紀フィレンツェの絵画表現の系譜」を辿ることが出来るよう、分かりやすい配置となっていた。

1. 「黄金時代」の画家ボッティチェリ

最初のセクションは、メディチ家に連なる商人であったラーマ家の祭壇画から始まって、メディチ家の美術品のコレクションが紹介されている。

ウフィツィ美術館に所蔵されているラーマ家の祭壇画には、両替商である注文主、ガスパーレ・ディ・ザノービ・ディ・ラーマ（1411-1481）とともに、メディチ家の三代（コジモ／その長男ピエロと次男ジョヴァンニ／ピエロの長男であるロレンツォとその弟ジュリアーノ）が、画家ボッティチェリ本人とともに描かれている。改めて見ると、《東方三博士の礼拝》という場に居合わせた人物たちが、きわめて個性豊かに描き分けられており、その細部描写の緻密さ——とりわけ東方の博士に扮したコジモのガウンと、右手手前に描かれたコジモの次男ジョヴァンニのガウン、そしてその手前に描かれた人物の左肩に施された金彩の装飾——に目を奪われた。また、前景に描かれた草花や背景の厩を支える木材、廃墟となった石造りの建物の壁面にとまるクジャクといった、物語を彩る細部も丁寧に描かれ、1470年代半ば、ヴェロッキオの工房で切磋琢磨した後のボッティチェリの成長が窺える作品となっている。

その後、ロレンツォのライフマスクにもとづいた、蠟製の奉納人形をもとに制作されたと考えられている胸像が見られたこと、併せて、メディチ家が蒐集した古代のカメオや写本を見られたことは、嬉しいサプライズだった。さらに、この時期のフィレンツェの美術界を席巻していた二大工房のひとつ、ポッライウオーロ兄弟による1460年から70年代の絵画作品と版画に加えて、《ヘラクレスとアンタイオス》のブロンズ像、そして、ヴェロッキオによる初期の習作が展示されている。ヴェロッキオによる《聖ヒエロニムスの頭部のための習作》に描かれた、左上方を見上げるヒエロニムスの右耳から下顎、そして首筋にかけての描写は、レオナルドによる《荒野の聖ヒエロニムス》（1480年頃、ローマ、ヴァチカン美術館）をまさに思い起こさせるものであり、ヴェロッキオの工房には、60年代半ばから70年代半ばにかけて、ペルジーノやボッティチェリ、ギルランダイオに加えて、レオナルドがいたことをはっきりと裏付けてくれる、素晴らしい習作だと感じた。

ヴァザーリは、後に「ボッティチェリ伝」のなかで、ロレンツォ統治下のフィレンツェを、天分に恵まれたものたちにとっての「黄金時代」だったと形容している*¹。メディチ家を筆頭としたフィレンツェの名家や商業組合が、この時期、さまざまな用途の作品を競うよ

* ¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, Testo III, p. 511.

うに二大工房に注文し、制作させたのに呼応して、画家たちは彼らの要望に応えようと、師匠の雛形を模写したり、ときには実際の人物を前に習作を描いたりしながら、互いに切磋琢磨した。本セクションに展示されている習作や準備素描といった作品も、まさしくそうした画家たちの日々の修練の証左であり、この時期のフィレンツェが、才能ある職人・画家たちであふれていたことが窺えた。

2. フィリッポ・リッピとボッティチェリ

フィリッポ・リッピの工房は、1450年代から60年代にかけて、もっとも活動が盛んであったと考えられている。ボッティチェリも、67年までリッピの工房で修業していた。リッピは、修道士でありながら修道女と恋に落ち、子供であるフィリッピーノを産ませたのだという醜聞が必ず付いてまわるものの、おそらく、リッピ以前に、これほど人間的な、美しい女性像を描けた画家はいなかったと言える。ボッティチェリの〈線的〉な人物表現と〈美しい女性像〉は、明らかにリッピからの遺産であるだろう。しかしながら、ドナテッロやマザッチョからの影響が色濃く見られるいくつかのリッピの作品を見た後に、ボッティチェリの60年代後半の作品を見るならば、リッピからの影響よりもヴェロッキオからの影響の方がより強く感じられる。

ボッティチェリが1468-69年に制作した《バラ園の聖母》は、ボッティチェリがリッピの工房を出た直後の作品であるにもかかわらず、すでにヴェロッキオの影響を強く感じられる作品である。この時期のフィレンツェでは、ちょうど画家たちの世代交代が行われていた。第一世代の画家たちが亡くなり、ヴェロッキオとポッライウォーロ兄弟が頭角を現わす。ボッティチェリはいち早くこうした新たな潮流に乗り、ヴェロッキオのもとで、多くを吸収した時期にあると考えられる。

3. 「線描」の画家ボッティチェリ

1470年代から80年代のボッティチェリの作品群は、素描からフレスコ画、家具絵から大型のトンド、肖像画に至るまで、すっかりその様式が確立されている。こうした作品群には、一様に、特有の〈線描〉表現が遺憾なく発揮され、その多くが、金彩によって高貴さが加えられている。しかしながら、ボッティチェリの特徴は、遠景に描かれた風景でもアトリビュートとして描かれた事物においてもなく、やはり人物像においてとりわけ発揮されているように思われた。

衣の襞の揺れ、もしくは長い髪の揺れによって動きを生みだし、女性の身体に柔らか

さを与える手法は、ボッティチェリ特有の表現であると言えるだろう。かつてベレンソンは、この独特の絵画表現を、「触覚的 tactile」であると形容した^{*2}。ベレンソンは、ボッティチェリの《ウェヌスの誕生》を例に挙げながら、以下のようにボッティチェリの絵画を叙述している。

いたるところに、触覚的想像が刺激されて鋭く活躍し、それ自体だけでもほとんど音楽と同じくらいに生命を高揚させる。しかしながら、風にはためく女神の髪^{たてがみ}のような髪束——無秩序にはためいているのではなく、かつて抵抗した後に一塊とな^{なび}って靡いている——におけるように、運動が直接に生命伝達的になっているところでは、音楽の力でさえもそれにはおよばない。絵全体がわれわれの触覚的想像と運動的想像に快感を与える一切のものの精髓を示している。われわれはいかに風の力とその清々しさを、また波の生気を享受することであろうか^{*3}。

ベレンソンはここで、きわめて心理的な形容を用いながら、ボッティチェリの絵画は、その流麗な〈線描〉によって、まるで実際に触れることができるかのような感覚をかきたてると主張している。こうしたベレンソンのボッティチェリ絵画に見られる「揺らぐもの／運動するもの」に対する観察は、そのプロセスに大きな違いはあるものの、同時代の美術史家、ヴァールブルクにとっても注目すべき考察対象として取り上げられ、それは古代の「心理的な情念」を観者に伝えるものとして考察された。

今回、改めて 70 年代から 80 年代にかけてのボッティチェリ作品を見て感じたことは、こうした身体的な感覚こそが、当時ボッティチェリが人気を博した理由であったように思われたことである。美しい女性像や、家具絵に描かれた神話の登場人物は無論のこと、聖母子像においても、衣の襞やヴェールといった布の表現によって、あたかもそこにいる聖母子に触れることができるかのような感覚を呼び覚まされた。ベレンソンの直観は、至って正しいものだったと言いたいわけではないし、評者自身、頭では「触覚的」もしくは「触覚値のある」などという形容は、ベレンソン特有の美学的な形容なのだと思っていた。しかし、多彩な作品群は、普段見慣れたボッティチェリ作品とも異なって、新鮮なインパクトをもっており、ここでは、一連の展示が、そう思わせるほど魅力的であったことを強調しておきたい。

このセクションでは、もうひとつ、特筆すべき作品が出品されている。1490 年代半ば、

.....
^{*2} ベレンソンによる「触覚値」の概念については、B. ベレンソン『ルネッサンスのイタリア画家』矢代幸雄監修、山田智三郎他訳、新潮社、1961 年、115-118 頁。

^{*3} 前掲書、116 頁。

ボッティチェリ晩年の《アペレスの誹謗》である。作品は、古代の画家アペレスが描いたとされる現存しない寓意画にもとづいている。この絵画については、当時、ルキアノスによる記述とアルベルティの『絵画論』の双方によって知られていた。さまざまな擬人像については、キャプションにおいて解説されているとおりであるが、誹謗がいかに邪悪なことであるかが描かれるため、〈無実〉の髪を引っ張りながら引きずる〈誹謗〉、彼女に仕える〈欺瞞〉と〈嫉妬〉、そして〈誹謗〉の手をとって〈不正〉に引き合わせようとしている〈憎悪〉が描かれている。〈不正〉の傍には〈無知〉と〈猜疑〉が仕え、左手には、天を仰ぐ〈真実〉と〈悔悛〉が他の擬人像たちとは少し距離をおいて描かれている。

注目すべきは、絵画と彫刻とのパラゴネを思わせる背景の建築物の部分であるだろう。背景の壁龕のなかには、擬似彫像が描かれ、壁龕は金彩が施されることによって凹凸が強調されている。また建築物を支える角柱のフリーズや側面部分、下部には、各々どのような物語が描かれているのかを同定することのできる歴史画が、やはり擬似的なブロンズ製の浮彫りとして描かれており、ボッティチェリがこの建築物を、あえて〈彫像〉や〈浮彫り〉を模して装飾した理由には、彫刻に対する絵画の優位を示そうとする意図があったように思われる。ただ、「再現性」によって賞賛された画家——アペレス——への挑戦という意味では、ボッティチェリは〈擬似彫像〉や〈擬似浮彫り〉を描くことに関して、明らかに不得手さを露呈しているように思われた。人物描写における線描の流麗さが手伝って、ボッティチェリの描く彫像は堅固さに欠けるし、擬似浮彫りを表現するにあたっては、ブロンズの浮彫りとはいえ、本作品では、過度に金が施されており、そのために擬人像たちが示す本来の物語が希薄になっているようにさえ思われた。同じ主題を描いたマンテーニャは、擬人像の表現に関しては明らかにボッティチェリに劣るかもしれないが、擬似彫刻を描くことに関しては、大理石などの描写に長けたマンテーニャに軍配があがるように感じられた。

最後のセクションでは、フィリッピーノがローマに赴く前に描いた、素晴らしいトンドが展示されている。フィリッピーノの描く人物像は、おそらく目の表現の——フィリッピーノは目の下にスフマーでアイラインを入れる——違いから、ボッティチェリの描く人物像よりも、よりメランコリックな雰囲気が醸し出されている。また、解説においても指摘されていることであるが、その衣の襞の表現にもボッティチェリとの違いがはっきりと見て取れる。フィリッピーノが、師の影響を受けつつも、独自の表現を確立していった過程が、最終セクションでは示されていた。

おわりに

以上のように、本展覧会では、各セクションの展示をとおして、ボッティチェリの〈線的な〉様式がどのように誕生し、進化していったのか、様式的変遷の過程が明快に提示されるとともに、ボッティチェリの生きた〈時代〉についても、メディチ家が蒐集した美術品や、当時の工房における多様な仕事を示すことによって、紹介されていた。本展覧会において新たな解釈が提示され、ボッティチェリに帰属された彩色素描も一点展示されており、キャッチコピーの言葉にも表されていたように、この画家の〈線描〉表現の卓越さを十二分に堪能できる展覧会であったと言える。

とはいえ、あまりにも素直に「15世紀フィレンツェの絵画表現の系譜」が辿られ、そのなかにボッティチェリという画家の画業が位置づけられていたという印象を受けたことも確かである。勿論、そうしたことは、展覧会の趣旨に含まれていないのだろうと思うものの、ボッティチェリ絵画の特質をめぐる新たな視点が、もう少し提供されてもよかったのではないかとも感じた。たとえば、最終セクションの解説において少しだけ言及されていた、当時の画家たちに対するさまざまな批評用語の比較といった切り口は、興味深く、より深く知りたいと思わせるトピックだった。

最後に、ボッティチェリに続く世紀の美術史の展開に鑑みながら、展覧会評をしめくくりたいと思う。ヴァザーリは「ボッティチェリ伝」の最後に、ボッティチェリは素描に卓越した画家だったと、やや懐古的に記している^{*4}。ボッティチェリが得意とした〈素描〉は、ヴァザーリによるならば、「いまだすべてを達成するには至っていない」第二世代の画家たちが、工房で行っていたひとつの修練だった。しかしそれは、翻るなら、紛れもなく「フィレンツェ絵画」に欠かすことのできない本質的な要素であり、ヴァザーリは〈フィレンツェ美術〉を確立するにあたって、この「素描」を基本概念としてプロモートするのである。

ヴァザーリが「ボッティチェリ伝」において、この時代に用いた、画家たちの「黄金時代」という形容は、まさしく、絶えず進歩していく歴史的過程のひとつの「段階」を示していたと言えよう。ボッティチェリの生きた時代は、〈フィレンツェ美術〉に大きな〈成長〉がもたらされた過渡的な、——しかし、欠くことのできない、フィレンツェ美術にと

^{*4} G. Vasari, *op. cit.*, p. 520. “Disegnò Sandro bene fuor di modo e tanto, che dopo lui un pezzo s’ingegnarono gl’artefici d’avere de’ suoi disegni” 「サンドロは、並外れて素描に卓越していた。そのため彼の死後、画家たちは、彼の素描を一葉でも手に入れようと苦心した」。加えてヴァザーリは、自身の素描コレクションのなかにも、判断力に富み熟練したサンドロの素描を何葉かもっていることを記している。

って大きな重要性をもつ——時代だったわけである*⁵。サヴォナローラへの心酔によってその晩年、翳りが見えたかに思えるボッティチェリ絵画の精彩も、ヴァザーリにとっては、懐古的なエピソードのひとつに過ぎなかった。

『芸術家列伝』第一版が出版される直前、16世紀の半ば、ヴェネツィアではパオロ・ピーノが『絵画問答』（1548年）において、この頃、名声を博していたティツィアーノを礼賛しながら、〈ヴェネツィア美術〉と〈フィレンツェ美術〉との相違に言及し、「素描」対「彩色」^{コロレ}という二項対立が確立した。それに対してフィレンツェで、ヴァザーリやベネデット・ヴァルキによって、〈フィレンツェ美術〉の理論的確立が早急に求められたのは、周知のとおりである*⁶。

こうした美術史の展開を、後世から顧みつつ、本展覧会を見ると、新たな問いも生まれてくる。たとえば、15世紀、16世紀のフィレンツェの画家たちにとって、「彩色」とはいかなる役割をもっていたのか、そして、16世紀ヴェネツィアの画家たちにとって「素描」とは、何を意味するのだろうか。容易に答えられる問いでないことは確かであるが、奇しくもこの夏には、東京の国立新美術館で、アカデミア美術館所蔵のヴェネツィア・ルネサンス絵画の作品展が開催されるとのこと。この好機を、作品を実見しつつ、相対する二つの流派を再考するきっかけとして捉えるのもいいかもしれない。こうした機会が今後も、多く提供されることを願いたいと思う。

.....
*⁵ ヴァザーリが抱いていた、この時代の画家たちの仕事に対する敬意は、本人が蒐集した『素描集 libro de' disegni』によっても示されている。

*⁶ この時期のティツィアーノ vs. ミケランジェロという明らかに意図的な二項対立には、ヴァザーリの『列伝』からも明らかなように、〈ヴェネツィア美術〉に対する〈フィレンツェ美術〉の確立という政治的・文化的意図が含意されていた。また、ヴァルキの『講義録』（1549年）には、絵画と彫刻を同一の起源をもつものとしてみなし、これら二つのもののパラゴネを〈調停〉しようとする意図とともに、「素描」を双方の起源とする〈フィレンツェ美術〉の確立が目的とされている。ヴァルキの『講義録』については、以下を参照。清瀬みさを「ベネデット・ヴァルキのパラゴネをめぐる一考察」『美学・芸術学』第13号（1998年）同志社大学文学部美学及芸術学研究室編、11-23頁。



東京都美術館（筆者撮影、2016年1月16日）